

Große Texte alter Kulturen

Literarische Reise
von Gizeh nach Rom

Herausgegeben
von
Martin Hose



Wissenschaftliche Buchgesellschaft

INHALT

Vorwort	7
<i>Martin Hose</i>	
Literatur als Weg in fremde Welten	9
<i>Günter Burkard</i>	
»Der König ist tot.« Die Lehre des ägyptischen Königs Amenemhet I.	15
<i>Walther Sallaberger</i>	
Gilgamesh, das altmesopotamische Epos von der Suche nach dem Leben. Mit Anmerkungen zu einer narratologischen Analyse	37
<i>Christoph Levin</i>	
Das israelitische Nationalepos: Der Jahwist	63
<i>Hans van Ess</i>	
Die Aufzeichnungen des Historiographen, die erste Standardgeschichte Chinas, und das Aufkommen des bürokratisch organisierten Zentralstaates	87
Anhang: Shih-chi 124: Die fahrenden Haudegen	101
<i>Jens-Uwe Hartmann</i>	
»Himmel und Erde mit einem Namen begreifen«. Das indische Drama Shakuntala	111
<i>Oliver Primavesi</i>	
Der Held im Gleichnis. Zehn Ansichten der <i>Odyssee</i>	131
<i>Martin Hose</i>	
Am Anfang war die Lüge? Herodot, der »Vater der Geschichtsschreibung«	153
<i>Niklas Holzberg</i>	
Der Feldherr als Erzählstrategie. Caesar über Caesar und die Germanen	175
Über die Verfasser der Beiträge	195

»HIMMEL UND ERDE MIT EINEM NAMEN BEGREIFEN«
Das indische Drama *Shakuntala*

Jens-Uwe Hartmann

Das frühe Indien hat eine beeindruckende Fülle von Literaturwerken hervorgebracht, deren ältestes, der *Rgveda*, in seinen Anfängen bis etwa 1500 v. Chr. zurückreicht. Epische Dichtung, wie verschiedentlich in diesem Band vorgestellt, zählt selbstverständlich auch darunter, und in Indien erfreuen sich sogar zwei »Nationalepen« bis heute größter Beliebtheit. Ihr Umfang läßt sie jedoch in diesem Rahmen als wenig geeignet für eine Vorstellung erscheinen, vor allem, da man ihren Inhalt nicht, wie etwa bei der *Odyssee*, als mehr oder minder bekannt voraussetzen kann. Zwar ist das längere der beiden, das *Mahabharata*, inzwischen auch im Westen nicht mehr völlig unbekannt, etwa durch die Verfilmung von Peter Brook, aber sein gewaltiger Umfang von rund einhunderttausend Versen – zum Vergleich: die *Ilias* und die *Odyssee* umfassen zusammen »nur« 27 000 Verse – und sein komplexer Aufbau entziehen sich einer kurzen Darstellung.

Daher ist hier nicht das Epos gewählt worden. Nun hat das klassische Indien eine solche Fülle von bedeutenden Werken zum kulturellen Erbe der Menschheit beigetragen, daß sich eine Vielzahl von Alternativen bieten würde. Angesichts dessen ist die Wirkung des Werkes in Europa als ein zusätzliches Kriterium aufgenommen worden, und dies hat dann, beinahe schon zwangsläufig, die Wahl auf das hier vorgestellte Schauspiel und damit auf ein Werk aus dem Bereich der Kunstdichtung fallen lassen. Dessen Stoff ist zwar dem Epos entnommen, aber vom Dichter in charakteristischer Weise für die Zwecke einer dramatisierten Bühnenfassung umgewandelt worden, wie sich noch zeigen wird. Seinen Kurztitel, *Shakuntala*, verdankt es der weiblichen Hauptfigur; der vollständige Titel lautet eigentlich *Abhijnanasakuntalam*, »(Das Drama von) Shakuntala und dem Erkennungszeichen«. Bei einer indischen Dichtung durchaus ungewöhnlich, kann dieses Werk beanspruchen, mindestens zeitweise aus zwei völlig unterschiedlichen Blickrichtungen als herausragend eingestuft worden zu sein. Eine dieser beiden Perspektiven ist natürlich die indische: In Indien ist nämlich bereits in klassischer Zeit – also in den ersten Jahrhunderten nach der Zeitenwende – eine eigenständige Literaturtheorie und damit in gewissem Sinne auch eine Literaturkritik entwickelt worden, und im indischen Urteil gilt die *Shakuntala* bis heute als

die vollkommenste dramatische Dichtung und ihr Verfasser als der größte indische Dichter vor dem Beginn der Neuzeit. Das ist die eine Perspektive; viel überraschender ist freilich die zweite. Dies ist eine westliche, und zwar in Gestalt unserer eigenen Literaturkritik, beispielsweise ausgedrückt in der Feststellung: »daß es im ganzen griechischen Altertum keine poetische Darstellung schöner Weiblichkeit oder schöner Liebe gibt, die nur von Ferne an die Sakontala reichte«. Diese unverblünte Feststellung mag verblüffen, und noch mehr, wenn ihr Urheber genannt wird: Es war immerhin Friedrich Schiller, der sich dergestalt in einem Brief an Wilhelm von Humboldt äußerte.

Nun könnte man vermuten, Schillers Bemerkung sei einem augenblicklichen Überschwang unter dem Eindruck der ersten Lektüre geschuldet. Sie ist jedoch keineswegs ein Einzelfall; mühelos lassen sich ihr weitere zur Seite stellen, und dies führt zum Titel des Beitrages: »Himmel und Erde mit Einem Namen begreifen«, so lautet der erste Teil. Auch dies ist ein Zitat, und das hat kein anderer als Johann Wolfgang von Goethe in seiner spontanen Begeisterung über die *Shakuntala* geschrieben, in Gestalt der folgenden zwei vielzitierten Distichen:

»Will ich die Blumen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Will ich was reizt und entzückt, will ich was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn ich Sakontala dich und so ist alles gesagt.«

Bevor jedoch der Frage nachzugehen ist, was auch Goethe zu einem derart hymnischen Urteil bewegen konnte, sei zunächst umrissen, was von Dichter und Werk an historischer Information bekannt ist. Das Schauspiel ist von Kalidasa verfaßt, dem weitaus berühmtesten Dichter der klassischen Zeit. Wir kennen weitere Werke von ihm, aber seine genauen Lebensdaten sind ebenso unbekannt wie seine Lebensumstände. Es gibt relativ gute Gründe zu der Annahme, er habe zu Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr. gelebt; verlässliche Einzelheiten aus seinem Leben sind jedoch nicht überliefert, und man vermag nicht einmal genau zu sagen, wo er gewirkt haben könnte. Kalidasa bildet in dieser Hinsicht freilich keinerlei Ausnahme; ähnliches gilt für beinahe alle Dichter und Denker des alten Indien vor dem Ende des ersten nachchristlichen Jahrtausends, und daher ist gewöhnlich auch nichts über die Entstehungsgeschichte ihrer Werke bekannt, ganz egal, ob sie einem religiösen oder einem weltlichen Kontext entstammen.

Wie aber konnten Goethe und Schiller jenes Schauspiel kennen? Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begannen Vertreter der britischen Kolonialmacht, sich nicht mehr nur für die materiellen Schätze Indiens, sondern auch für das literarische Erbe des Landes zu interessieren. Ab 1780 wurden die ersten Sanskrit-Werke ins

Englische übersetzt, und diese Übersetzungen fielen im Europa an der Schwelle zur Romantik auf einen ungemein fruchtbaren Boden. Sie fanden unter den Gebildeten ein lebhaftes Echo und lösten damit die erste Welle der Indienbegeisterung im Westen aus. 1789 übersetzte Sir William Jones (1746–1794), hauptberuflich Richter am Supreme Court in Calcutta, die *Shakuntala*, die ihm von dem einheimischen Gelehrten zur Lektüre empfohlen worden war, mit dem er zusammenarbeitete. Bereits 1791, also nur zwei Jahre später, lag sie schon auf Deutsch vor, übersetzt von Georg Forster (1754–1794) unter dem Titel »Sakontala oder der entscheidende Ring, ein indisches Schauspiel von Kalidas. Aus den Ursprachen Sanskrit und Prakrit in's Englische und aus diesem in's Deutsche übersetzt«. In dieser deutschen Fassung lernte Goethe das Werk kennen, das ihn zu jenen zwei Distichen begeisterte, die ihrerseits schon im Juli 1791, also noch im selben Jahr wie die Übersetzung, erstmals veröffentlicht wurden.

Seither ist die *Shakuntala* viele Male wieder ins Deutsche übersetzt worden, und es ist staunenswert, wie viele dramatische und vor allem auch musikalische Bearbeitungen das Drama im 19. Jahrhundert allein in Deutschland erfahren hat, von Europa ganz zu schweigen. Stellvertretend für alle anderen seien nur die allerdings fragmentarischen Partiturentwürfe für eine Oper genannt, die Franz Schubert ab 1820 verfaßte, nachdem ihm Johann Philipp Neumann ein Libretto geschrieben hatte. Es gibt wohl kein anderes indisches Werk, die *Bhagavadgita* eingeschlossen, das einen auch nur annähernd ähnlichen Widerhall in Deutschland gefunden hat.

In dem Bemühen, den Ursachen für jenen Widerhall nachzuspüren, muß man sich dem Inhalt zuwenden, und der sei zunächst in wenigen, ganz bewußt generalisierenden Sätzen zusammengefaßt. Eine junge, naive Schöne begegnet einem Herrn in hoher Position; ihre Begegnung bleibt nicht auf den Austausch von lediglich verbalen Freundlichkeiten beschränkt; die Schöne findet sich alsbald guter Hoffnung und sucht den Beistand des Kindsvaters; der Herr aber will von seinem Abenteuer nichts mehr wissen. Soweit zunächst; die Geschichte ist damit noch nicht zu Ende, aber es ist ein Eindruck von der grundlegenden Situation vermittelt. In dieser Kurzfassung klingt sie immerwährend aktuell und hat, nachdem die assoziative Brücke zu Goethe bereits geschlagen ist, vielleicht auch kurz an Faust und Gretchen denken lassen. Allerdings besteht hier, von der grundlegenden Problematik einmal abgesehen, keinerlei weitere Ähnlichkeit, und vor allem ist der Ausgang völlig anders; nach strikt einzuhaltender indischer Konvention soll der Zuschauer am Ende des Stückes nämlich erfreut von dannen ziehen. Unbeschadet dessen, welchen Emotionen er im Verlauf des Schauspiels ausgesetzt gewesen ist, müssen die Ereignisse daher ein gutes Ende nehmen. Aus unserer Sicht mag dies befremden, und der renommierte Religionswissenschaftler und Indologe Helmuth

von Glasenapp faßt dieses Unbehagen in Worte, wenn er schreibt: »Schließlich und vor allem aber berührt es uns, die wir an der dramatischen Tradition der Antike groß geworden sind, eigenartig, daß in Indien jedes Schauspiel einen guten Ausgang hat, auch dann, wenn nach unserer Ansicht die ganze Anlage des Dramas eigentlich eine tragische Lösung zu fordern scheint.«

Ansonsten unterscheidet sich das indische Schauspiel erstaunlich wenig von der uns vertrauten Form. Es ist in Akte eingeteilt, die *Shakuntala* beispielsweise in sieben. Kulissen gibt es nicht, wohl aber Kostüme. Die einzelnen Rollen sind Typen, keine Individuen. Sie verändern sich nicht; primär geht es also nicht um den Wandel des Charakters einer Figur, sondern um den Aufbau und den gesteuerten Wechsel von Gefühlen und Stimmungen beim Zuschauer. Das ist wichtig, denn dadurch wirken die Personen im allgemeinen sehr viel statischer, um nicht zu sagen stereotyper, als man das von unseren Theaterkonventionen her gewohnt ist. Es gibt den Helden und die Heldin; eine weitere unabdingbare Hauptrolle ist der Vidushaka, der »Spaßvogel«. Das ist der treue Freund des Helden, ein komischer Part. Ebenso besitzt die Heldin für gewöhnlich eine oder mehrere enge Vertraute. Eine indische Besonderheit ist die Rolle des Schauspielers, der in dem unbedingt dazugehörigen Prolog auftritt, dabei das Stück vorstellt und kurz einleitet. Sein indischer Name, Sutradhara, bedeutet wörtlich »Fadenhalter« und verweist wahrscheinlich auf das Marionettentheater als eine ältere Vorform des Theaters. Schauspieler und Prolog führen übrigens nochmals auf den Faust zurück; zu dem »Vorspiel auf dem Theater«, in dem ja auch der Direktor auftritt, hat Goethe sich in der Tat durch die Lektüre der *Shakuntala* inspirieren lassen.

Eine Besonderheit des indischen Schauspiels – und das ist eine Besonderheit, die sich in keiner Übersetzung nachmachen läßt – besteht in der vorgeschriebenen Verwendung verschiedener Sprachebenen. Jede Rolle hat ihren Code, und dieser hängt ab von Status und Geschlecht. Das Sanskrit, die klassische Bildungs- und Literatursprache des Alten Indien, wird nur von Männern hoher Kastenzugehörigkeit und von besonders gebildeten Frauen wie beispielsweise von Kurtisanen gesprochen. Zur Zeit der Entstehung solcher Werke ist Sanskrit allerdings schon längst keine gesprochene Sprache mehr, sondern ein sekundär erlerntes, überregional verständliches Idiom der Gebildeten. Alle übrigen Personen sprechen Prakrits, das heißt mittelindische Dialekte, die zwar auch nicht mehr mit den tatsächlich gesprochenen Sprachen identisch sind, ihnen aber noch wesentlich näher stehen als das Sanskrit. Daraus wird erkennbar, daß es sich beim Schauspiel um eine literarische Form handelt, die nur für den Gebildeten, den literarischen Connoisseur, in allen Einzelheiten zu verstehen war. Einer der Termini für einen solchen Nenner ist denn auch Nagaraka, abgeleitet von dem Wort *nagara*, »Stadt«; der Nagaraka ist also der Städter, im engeren Sinne der Angehörige einer hoch-

gradig kultivierten städtischen Oberschicht, und genau in diesem Milieu bewegt sich der Dichter, und für einen solchen Rezipientenkreis verfaßt er seine Werke. Ort der Entstehung und der Rezeption des Schauspiels ist die Stadt, und da wiederum vor allem das höfische Umfeld.

Einige Elemente in dieser Kurzbeschreibung des indischen Dramas erscheinen uns überraschend vertraut. Tatsächlich hat man schon längst vermutet, daß dies kein Zufall sei, und naheliegenderweise ist daher immer wieder ein griechischer Ursprung behauptet worden. Wie so oft, trifft die Bemühung um den Nachweis solcher Zusammenhänge auf eine komplexe Problemlage, die hier nicht im einzelnen nachgezeichnet werden kann. Zudem ist die Diskussion nicht immer ganz frei geblieben von dem Wunsch, entweder die Überlegenheit griechisch-römischer Kultur oder aber die Eigenständigkeit der indischen zu erweisen. Einige Ähnlichkeiten wie etwa die Einteilung in Akte sind zweifellos bemerkenswert und legen nahe, an gemeinsame Wurzeln zu denken; andere lassen sich ebenso zwanglos aus älteren indischen Traditionen erklären. Ein grundsätzliches Problem ergibt sich übrigens weniger aus der räumlichen als vielmehr aus der zeitlichen Distanz. In den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts haben die Ausgrabungen einer französischen Delegation in Baktrien, genauer in Ai Khanum am Oxus, an der heutigen Grenze zwischen Afghanistan und Usbekistan, eine vollständige griechische Polis zum Vorschein gebracht, eine Stadt mit einem Gymnasion und mit einem Theater und allem, was sonst noch dazugehört. Sie war als ein Ergebnis der politischen Umwälzungen durch den Alexanderzug gegründet worden und erweist den intensiven Einfluß griechischer Kultur ab 300 v. Chr. in jener Region, die spätestens von diesem Zeitpunkt an auch in politischer und ökonomischer Berührung mit dem indischen Subkontinent steht. Zwar wissen wir natürlich nicht, wie das Theater von Ai Khanum genutzt worden ist, aber die räumliche Distanz ist damit überbrückt.

Als schwieriger erweist sich der Versuch, eine unmittelbare zeitliche Verbindung herzustellen. Ob nämlich das griechische Element beispielsweise in Ai Khanum das zweite vorchristliche Jahrhundert zu überdauern vermocht hat, ist fraglich; die bisher ältesten Belege für das indische Drama stammen jedoch erst aus nachchristlicher Zeit. Dabei handelt es sich um Fragmente aus zwei oder möglicherweise sogar drei Stücken, die in Handschriften aus dem 2. Jahrhundert bewahrt geblieben sind. Allerdings weisen diese Werke bereits alle charakteristischen Elemente des indischen Dramas auf, so daß man dessen Ursprung wohl noch deutlich früher anzusetzen hat. Jedenfalls lassen sich die meisten jener Elemente auch aus indischen Vorlagen ableiten und bedürfen nicht unbedingt griechischer oder römischer Vorbilder, um ihre Entstehung zu erklären. Die Mehrzahl der Forscher sieht daher heutzutage keine Notwendigkeit mehr, nach einem

außerindischen Ursprung zu suchen. Dies schließt aber gewiß nicht aus, daß dennoch einzelne Elemente aus dem Westen übernommen worden sind.

Eine weitere Regel des Schauspiels muß noch erwähnt werden; sie besagt, daß der Stoff eines Dramas aus der Mythologie oder aus den Heldensagen stammen soll. Die Geschichte der Shakuntala übernimmt Kalidasa aus dem *Mahabharata*, jenem Heldenepos, das eingangs schon Erwähnung gefunden hatte. Dort dient die Episode zur Herstellung einer Genealogie, oder eher eines Abstammungsmythos, der Helden; der Sohn, den Shakuntala empfängt, ist eine der zentralen Gestalten in diesem Mythos. Sein Name ist Bharata, und von ihm wiederum ist der Titel des Epos abgeleitet (Mahabharata) und letztlich übrigens auch der heutige Name Indiens, nämlich Bharat. Im Epos sind Shakuntala und ihre Geschichte deshalb wichtig, weil sie die Herkunft jenes Bharata begründen; es ist also vor allem die Funktion der Mutter, der Shakuntala ihre Geschichte verdankt. Kalidasa übernimmt zwar die grundsätzliche Konstellation, verändert sie aber so, daß Shakuntala nunmehr als Frau in den Mittelpunkt treten kann. Durch diesen Kunstgriff vermag er ganz andere Stimmungen zu evozieren, als sie die epische Fassung vorgegeben hat. Als Grundstimmung wählt er dabei die erotische nach der Terminologie der indischen Theoretiker, die insgesamt neun solcher Stimmungen unterscheiden.

Im folgenden soll versucht werden, einen Eindruck von der Komposition und vom Gang der Handlung zu vermitteln, teils durch Zusammenfassungen, teils aber durch Zitate, um auch den Dichter selbst in seinen Dialogen zu Wort kommen zu lassen. Wie bereits erwähnt, beginnt jedes Drama mit einem Vorspiel, in dem der Schauspielersdirektor in einer Art *conférence* höchstpersönlich das Stück einführt.

Das Stück beginnt folgendermaßen: Nach einer Verehrungsstrophe an den Gott Shiva tritt der Direktor auf (die Zitate folgen mit geringen Modifikationen der Übersetzung von Hans Losch).

»SCHAUSPIELDIREKTOR (*blickt zum Ankleideraum hinter der Bühne*). Meine Liebe, wenn du deine Toilette beendet hast, komm einmal her.

SCHAUSPIELERIN. Da bin ich schon, Herr.

DIREKTOR. Das Publikum, das du hier vor dir siehst, besteht größtenteils aus Gebildeten. Ihm wollen wir heute mit einem neuen Drama »Shakuntala mit dem Erkennungsring« aufwarten. Das Thema ist von Kalidasa bearbeitet worden. Deshalb muß jede Rolle sorgfältig studiert werden.

SCHAUSPIELERIN. Dem Herrn schlägt doch nichts fehl, denn er weiß alles ausgezeichnet in Szene zu setzen. [...] Sag mir, was ich jetzt tun soll.

DIREKTOR. Was wohl anders, als sich das Ohr des Publikums gewinnen! Be-

singe doch die Sommerzeit, die gerade begonnen hat und so richtig zum Genießen paßt!«

Die Schauspielerin singt einige Strophen, dann spricht wieder der Direktor:

»Meine Liebe, du hast prächtig gesungen. Das ganze Publikum, von deiner Weise tief bewegt, ist gleichsam zu einem Bilde erstarrt. Mit welchem Schauspiel wollen wir es denn nun erfreuen?

SCHAUSPIELERIN. Der Herr hatte doch bereits das neue Stück »Shakuntala mit dem Erkennungsring« zur Aufführung bestimmt!

DIREKTOR. Meine Liebe, du hast es wieder ins Gedächtnis zurückgerufen, wie es sich gehört. Ich hatte es wirklich im Augenblick vergessen. Und warum?

Gewaltsam hat dein Lied mich fortgerissen,
wie König Dushyanta die hurtige Gazelle.«

Damit endet das Vorspiel, und gleichzeitig ist eine gelungene Überleitung in den ersten Akt hergestellt. Ein Szenenwechsel folgt: Hoch zu Wagen treten auf der eben genannte König Dushyanta, Pfeil und Bogen in der Hand, und sein Wagenlenker, einer Gazelle nachjagend. Der König legt an und will schießen; in diesem Moment werden Stimmen hinter der Bühne laut: »O König, das ist eine Gazelle, die zur Einsiedelei gehört. Die darf man nicht töten.« Zwei Asketen treten auf und begrüßen den König mit dem Wunsch, er möge einen Weltherrscher als Sohn bekommen. Dieser Wunsch ist eigentlich nicht ungewöhnlich, aber hier enthält er schon eine Anspielung auf die folgenden Ereignisse, und die Dialoge sind reich an solchen Anspielungen. Oft indirekt vorgetragen, bedarf es eines feinen Ohres und einer guten Kenntnis des Stoffes, sie herauszuhören. Gerade diese dezente Art der Anspielungen aber manifestiert dem Zuhörer den meisterhaften Dichter. Schon die Jagdszene selbst enthält eine solche Anspielung; von der Gazelle wird der König ablassen, um sich alsbald einer anderen Art von Jagdbeute zuzuwenden.

Der König erfährt, daß das Oberhaupt der Einsiedelei unterwegs ist und daß dessen Tochter, nämlich Shakuntala, mit dem Empfang von Gästen betraut ist. Daraufhin beschließt er, der Einsiedelei einen Besuch abzustatten. Was hat man sich nun im indischen Kontext unter einer solchen Einsiedelei vorzustellen? Das Drama ist im wesentlichen an zwei Schauplätzen lokalisiert, nämlich einerseits im Königspalast und andererseits in der Wildnis, besser vielleicht in der Natur, und dort wiederum an einer religiösen Stätte. Dies ist eines der vielfältigen Gegensatzpaare des Stückes, aus denen sehr kunstvoll Spannungsbögen aufgebaut werden. Solche Gegensätze bestehen unter anderem zwischen weltlich und religiös, zwischen hochkultiviertem Stadtleben und Asketenidylle in der Waldeinsamkeit, zwischen dem erfahrenen König und dem unverfälschten Naturkind Shakuntala. Die Einsiedelei selbst ist ein Topos in altindischen Vorstellungen, dessen Be-

schreibung bestimmten Konventionen folgt. Dorthin können sich Menschen zurückziehen, und zwar Männer und Frauen gemeinsam und besonders dann, wenn sie ihre weltlichen Pflichten wie die Erzeugung von Nachkommenschaft erfüllt haben und für den Rest ihrer Tage ein religiös bestimmtes Leben führen wollen. Daher leben dort Frauen und eventuell sogar Kinder, die allerdings nicht dort entstanden sind, denn die Beachtung der Keuschheit bildet eine der zentralen Lebensregeln in der Einsiedelei. Vor allem die Männer obliegen in der Einsiedelei verschiedenen körperlichen Askeseübungen. Waren die unkultivierte Natur und besonders der Wald in der älteren indischen Literatur noch Stätten der Gefahr und der Bedrohung, lassen sie sich in der Zeit Kalidasas bereits als Idylle zeichnen, als positive Gegenwelt zur Stadt, und gerade das hat seinerzeit die Romantiker ungemein angesprochen. Die Einsiedelei wird zum reinen und friedvollen Gegenentwurf des zwar zivilisatorisch angenehmen, aber moralisch doch zweifelhaften Stadtlebens stilisiert. Gleichzeitig wird diese Stilisierung aber wieder durchbrochen, und es findet eine Art von Inversion statt: die Einsiedelei wird nämlich zum Schauplatz von Liebe und Erotik werden, während der Palast hingegen sich als ein Ort des Verlustes und der Enthaltensamkeit zeigen wird. Aus dem Verstoß gegen die Regeln der Einsiedelei, vor allem aus der Mißachtung des Keuschheitsgebotes durch Shakuntala und den König, entsteht Schuld, und diese Schuld muß in den folgenden Ereignissen und in den leidvollen Erfahrungen, die sich daraus für die Hauptakteure ergeben, wieder abgetragen werden, damit es am Schluß zu einer den Zuschauer glücklich stimmenden Lösung kommen kann.

Aus Respekt vor der religiösen Stätte legt der König Waffen und Insignien ab und betritt den Bezirk der Einsiedelei. Er hört Stimmen, sieht drei junge Asketinnen, ist von dem Anblick entzückt und beschließt, ihnen ungesehen zuzuhören. Shakuntala tritt mit zwei Freundinnen auf. Der Dialog zwischen den drei Mädchen bietet reichlich Gelegenheit, mit den notwendigen Anspielungen für die erotische Grundstimmung zu sorgen. Hier bleibt es aber nicht nur bei Anspielungen; es ist durchaus legitim, körperliche Reize zu benennen. Erotisches darf angesprochen, der Vollzug aber nicht auf der Bühne dargestellt werden, ebenso wenig übrigens wie Kampf, Tod und dergleichen; das verbietet die Konvention, und das muß man wissen, weil es vor unserem Erfahrungshintergrund leicht den Eindruck von Handlungsarmut erzeugt. Dem Erstübersetzer Sir William Jones schien manches sogar zu erotisch, so daß er es wegließ oder umformulierte, und dies gilt natürlich auch für die darauf beruhende deutsche Erstübersetzung; Goethe lag also sozusagen eine entschärfte Fassung vor. Um jedoch falschen Erwartungshaltungen vorzubeugen, sei rasch hinzugefügt, daß heute in jedem Schulbuch stehen könnte, was damals allzu freizügig erschien. Dem König jedenfalls entgehen Shakuntalas Reize nicht, und er fragt sich nach der Kastenzugehörigkeit der

jungen Dame. Diese Frage verrät, daß er durchaus ernsthafte Interessen hat, denn die Frage einer Vereinbarkeit der Kaste erweist sich nur bei Heirat und Nachkommen als wichtig.

Als Shakuntala von einer Biene attackiert wird, tritt der König hervor und bietet seine Hilfe an, freilich ohne sich zu erkennen zu geben. Nun kann er jedoch die Abstammungsfrage bearbeiten. Er verwundert sich, wie Shakuntala denn die Tochter des Oberhauptes der Einsiedelei sein könne, wo doch jedermann weiß, daß dieses Oberhaupt seit langem schon das Keuschheitsgelübde einhält. Zu seiner großen Freude erfährt er, daß jener nur der Ziehvater, ihr leiblicher Vater hingegen ein anderer berühmter Asket ist, aber einer, der im Gegensatz zu dem Ziehvater aus einer passenden Kaste stammt. Jene Persönlichkeit vollzog härteste Bußübungen und war dabei so erfolgreich, daß die Götter in Unruhe gerieten. Askese, Selbstkasteiung und Keuschheit erzeugen nach altindischer Vorstellung nämlich innere Kräfte von magischer Qualität, die so wirkmächtig werden können, daß sie sogar über die Götter Gewalt verleihen. Dies aber wird schon in der Genese im Götterhimmel bemerkt und erzeugt dort lebhaft Unruhe, und es muß daher raschestens unterbunden werden. Wie geschieht das? Dazu bedarf es der ältesten Spezialwaffe der Welt gegen das Asketentum, da wird eine Frau geschickt. Für diesen Zweck greifen die Götter gern auf eine andere Kategorie übernatürlicher Wesen zurück, eine Art Nymphen, die für ihre überaus verführerische Schönheit berühmt sind. Das Ergebnis sei wiederum in den Worten des Dramas vorgeführt. Eine der beiden Freundinnen spricht:

»Um seine Askese zu stören, schickten sie eine Nymphe namens Menaka.

König. Es gibt solche Ängstlichkeit bei den Göttern, wenn es sich um die Versenkung anderer handelt.

Freundin. Als er dann zur herrlichen Frühlingszeit ihre betörende Schönheit gesehen hatte ... (Sie hält vor Scham mitten im Satz inne.)

König. Ich weiß schon, was geschah. Jedenfalls ist diese die Tochter der Nymphe.«

Er ist entzückt, und mehr noch, als die drei Mädchen ihn einladen, sie erneut zu besuchen. Dann geht er ab, weil er hört, daß sein Jagdtroß bei der Einsiedelei angekommen ist und Unruhe stiftet.

Der zweite Akt beginnt mit einem Monolog des Vidushaka, des närrischen Vertrauten des Königs. Er beschwert sich über die Unbilden, welche die königliche Jagdleidenschaft mit sich bringt:

»Weil da eine Gazelle, dort ein Wildschwein, dort ein Tiger ist, rennt man selbst mittags von einem Wald in den anderen, und die Bäume spenden doch im Sommer nur spärlichen Schatten. Dann trinkt man das scharf schmeckende Wasser der Berggewässer, das einem zudem den Mund zusammenzieht, weil viele Blätter darin schwimmen [...]«.

Außerdem hat er bemerkt, daß der König verliebt ist, und fürchtet daher ein weiteres Verweilen im Wald. Als der König kommt, klagt er ihm sein Leid und bittet um Urlaub. Dem König paßt das gut; als auch noch sein Heerführer hinzutritt und die Jagd als moralisch verwerflich bezeichnet, läßt er sie abbrechen. Kaum ist er mit dem Vidushaka wieder allein, beginnt er, ihm von Shakuntala vorzuschwärmen. Der fragt, ob der König denn Indizien dafür habe, daß seine Gefühle erwidert werden. Der König glaubt das wohl und beschreibt einige Details, etwa wie Shakuntala schamhaft seinen Blicken ausgewichen sei – Blickkontakte und deren Vermeidung sind ein wichtiges Element erotischer Beschreibungen – oder wie Shakuntala ihren Weggang verzögert habe, indem sie ihr Gewand von einem Ast löste, an dem es sich gar nicht verfangen hatte. Vielfach gelingen dem Dichter solche hübschen Bilder, die zeigen, daß er durchaus in der Lage ist, den Rollen Leben zu verleihen, auch wenn es grundsätzlich eben gar nicht darum geht, die Entwicklung oder den Wandel eines Charakters psychologisch glaubhaft nachzuzeichnen.

Der König sucht nach einem Vorwand, bei der Einsiedelei zu verweilen. Als die Asketen ihn bitten, böse Geister zu vertreiben, die in Abwesenheit des Oberhauptes die religiösen Zeremonien stören, nimmt er das gerne an; ebenso gern nimmt freilich der Vidushaka das Angebot an, schon voraus in die Stadt zurückzukehren. Den König befallen allerdings Bedenken, denn der Vidushaka ist ja nun eingeweiht:

»König (für sich). Wankelmütig ist der Bursche. Er könnte von meinem Wunsch im Harem erzählen. Nun gut, ich will mit ihm reden. (Den Vidushaka bei der Hand nehmend, laut.) Freund, ich gehe wegen der Ehrfurcht vor den Weisen in die Einsiedelei. Ich habe wirklich kein Verlangen nach einem Asketenmädchen.«

Mit diesem Ablenkungsversuch endet der zweite Akt.

Schauplatz des nächsten ist weiterhin die Einsiedelei. Der König irrt herum, liebeskrank, und auch Shakuntala leidet. Vorgeblich ist sie von der Hitze mitgenommen, aber der Zuschauer weiß, daß bei beiden ein anderes Leiden dahintersteckt. Wieder findet der König Shakuntala mit ihren beiden Freundinnen, und erneut kann er ihnen ungesehen zuhören. Auf diese Weise erfährt er, daß seine

Gefühle tatsächlich erwidert werden, ebenso aber, daß die beiden Freundinnen auch seine Blicke und seinen Zustand richtig deuten. Um die Verliebten zusammenzubringen, empfehlen die Freundinnen einen Liebesbrief, und tatsächlich ritzt Shakuntala einen Vers auf ein Lotosblatt, einen Vers übrigens, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen läßt. Sie liest ihn den Freundinnen vor:

»Nicht kenne ich die Regung deines Herzens,
doch quälen Tag und Nacht erbarmungslos
des Liebesgottes Pfeile meinen Leib,
der einzig nur nach dir Verlangen trägt.«

Da zeigt sich der König, von den Freundinnen lebhaft begrüßt. Er erklärt seine Liebe und seinen Wunsch, Shakuntala zur Hauptgemahlin zu nehmen und damit die Liebesbeziehung zu legalisieren. Die Freundinnen ziehen sich zurück, aber auch Shakuntala will gehen. Sie verweist auf die fehlende Einwilligung ihrer Pflegeeltern, aber der König zerstreut ihre Bedenken mit dem zutreffenden Hinweis auf die Pflicht des Vaters, seine Tochter einem angemessenen Gatten zuzuführen, und darauf, daß der König natürlich der angemessene Gatte schlechthin ist. Shakuntala bleibt dennoch schüchtern und geht ab, als ihre Ziehmutter nach ihr ruft, allerdings mit sich hadernnd, daß sie ihre Schüchternheit nicht zu überwinden vermocht hat.

Der vierte Akt beginnt mit einem Gespräch der beiden Freundinnen, aus dem zu erfahren ist, daß dem Verlangen der beiden Verliebten Erfüllung zuteil geworden ist – derartiges kann, wie gesagt, nicht einmal ansatzweise auf der Bühne dargestellt werden. Weiterhin erfährt man, daß der König anschließend in seine Residenz zurückgekehrt ist und daß die Freundinnen hoffen, er werde sich dort seiner Versprechungen erinnern. Diese Sätzen deuten dem Zuhörer bereits an, wo es die zu erwartenden Schwierigkeiten geben könnte, und das Problem folgt denn auch sofort. Die beiden Freundinnen hören, daß anscheinend neue Gäste angekommen sind, wissen aber Shakuntala in der Hütte, die sich um Gäste kümmern soll, und greifen daher nicht ein. Da wird hinter der Bühne eine ärgerliche Stimme laut – wieder kann ein Ereignis nicht unmittelbar dargestellt, sondern nur indirekt mitgeteilt werden –, die folgenden Vers spricht:

»O du Verächterin des Gastes!
Er, dem dein Herz nachsinnt ganz unverwandt,
so daß du keine Achtung dem Asketen zollst,
er soll sich deiner nimmermehr erinnern,
selbst wenn sein Geist ihm wachgerufen wird,

grad wie dem Irren eine alte Mär,
 die ehemals ihm wohl vertraut gewesen,
 für immer der Erinnerung entschwindet.«

Das ist ein Fluch, und damit begegnen wir einem weiteren Topos der altindischen Literatur: ein solcher Fluch, von einem mächtigen Asketen ausgesprochen, muß in Erfüllung gehen; auch wenn der Fluchende selbst es später wollte, kann er ihn nicht mehr zurücknehmen, sondern höchstens noch modifizieren.

Die eine Freundin geht sofort ab, um dem brüskierten Gast nachzulaufen, der offenbar erzürnt davoneilt. Sie kommt zurück und berichtet, daß sie ihn um Verzeihung gebeten hat. Er habe zwar sein Wort nicht zurücknehmen können, aber gesagt, der Fluch solle enden, sobald ein Erkennungsschmuckstück in Erscheinung trete. Die Freundinnen sind erleichtert, denn der König hat Shakuntala glücklicherweise seinen Siegelring zurückgelassen. Kurz darauf kommt endlich der Ziehvater in die Einsiedelei zurück. Er zeigt sich erfreut über den Gang der Ereignisse, gibt nachträglich seine Zustimmung und läßt alles vorbereiten, um Shakuntala zu ihrem Gatten in die Residenz zu senden. Dort soll sie sich so verhalten:

»Ziehvater. Wenn du von hier aus das Haus des Gatten erreicht hast,
 begegne ehrfurchtsvoll den Älteren!
 Sieh in den andern Fraun die liebe Freundin.
 Wenn man dich schmäh't, so bändige den Zorn!
 Sei freundlich stets zu deinen Dienerinnen,
 laß dich dein Glück niemals hoffärtig machen!
 Nur so kannst du erfüllen der Hausfrau Würde.
 Wer anders handelt, schändet die Familie.«

Schließlich gibt er ihr seine Frau und zwei junge Asketen als Begleitung mit und läßt sie, nach einem sehr bewegenden Abschied, davonziehen.

Mit dem fünften Akt wechselt die Szene von der Einsiedelei in den Palast. Der König und der Vidushaka hören, wie eine der Nebenfrauen des Königs ein Lied singt, in dem sie andeutet, daß sie sich vom König vernachlässigt fühlt. Der Vidushaka fragt den König, ob er das Lied verstanden habe, und der bejaht lächelnd und fordert den Vidushaka auf, jener Nebenfrau mitzuteilen, sie habe ihm sehr geschickt einen Vorwurf gemacht. Mit dieser Tändelei wird sofort deutlich gemacht, daß der Fluch gewirkt hat und der König Shakuntala vergessen haben muß. Da wird ihm mitgeteilt, daß einige Asketen zusammen mit Frauen gekommen sind

und um eine Audienz bitten. Er läßt sie hereinführen und wundert sich, als er Shakuntala sieht, wer diese verschleierte Dame sein könne. Die Asketen richten die Botschaft aus, die ihnen Shakuntalas Ziehvater aufgetragen hat: »Er läßt dir sagen: „Nach gegenseitiger Übereinkunft hat der Herr meine Tochter geheiratet. Freudig gebe ich euch beiden meine Zustimmung. [...] Darum nimm sie jetzt gesegneten Leibes entgegen, um mit ihr gemeinsam die ehelichen Pflichten zu üben.“«

Der König ist verblüfft: »Habe ich denn diese edle Frau früher geheiratet?« Shakuntala erschrickt, und die Asketen sind verärgert über den offenkundigen Wortbruch des Königs. Sie nehmen Shakuntala den Schleier ab, aber auch das hilft dem König nicht weiter. Während eine Dienerin sich verwundert, daß er angesichts solcher Schönheit überhaupt zögert und nicht sofort zugreift, sieht sich der König in einem höchst unangenehmen Dilemma, da die Unbekannte ein Kind erwartet. Wenn er tatsächlich der Vater ist, darf er sie nicht zurückweisen, aber was ist, wenn man ihm hier etwas unterschieben will? Er erklärt:

»Ach ihr Asketen, auch wenn ich darüber nachsinne, vermag ich mich nicht zu erinnern, diese edle Frau mir verbunden zu haben. Wie soll ich mich also ihr gegenüber verhalten? Sie ist offenbar schwanger, aber ich bezweifle, daß ich ihr Gatte bin.«

In ihrer Not will Shakuntala schließlich zu dem Siegelring, eben dem Erkennungszeichen, greifen, welchen ihr der König zurückgelassen hat, aber mit neuem Entsetzen bemerkt sie, daß sie den Ring nicht mehr am Finger trägt. Er muß ihr unterwegs bei der Rast an einem Wallfahrtsort ins Wasser gefallen sein. In ihrer Verzweiflung versucht sie, den König an gemeinsame Erlebnisse in der Einsiedelei zu erinnern, aber natürlich vergeblich, und schließlich benutzt der König einen weiteren Topos der altindischen Literatur, nämlich die angeborene weibliche Schlauheit:

»Gerissenheit war stets den Weibern eigen,
auch ohne daß sie unterwiesen wurden.
Das zeigt sich schon bei unvernünft'gen Wesen,
Um wieviel mehr bei den Vernunftbegabten!«,

und er krönt dies mit einem Exempel aus dem Tierreich:

»Das Kuckucksweibchen überläßt die Jungen
zur Aufzucht anderen Vögeln, bis sie endlich
zum Himmelszelt allein sich schwingen können.«

Das ist zuviel, und für die Asketen, die schon bei ihrem ersten Auftreten die Stadt als einen von Höllenflammen umschlossenen Ort der Verderbtheit charakterisiert haben, ist der Fall abgeschlossen. Einer der beiden erklärt:

»Was soll man da noch antworten? Der Auftrag des Lehrers ist ausgeführt.
Wir wollen zurückkehren.
Dies ist dein Weib. Verstoß sie oder nimm sie!
Denn deine Herrschaft über deine Gattin
ist unbeschränkt, wie das Gesetz es will.«

Shakuntala ist verzweifelt: »Wie, von diesem Betrüger bin ich schon verraten worden, und auch ihr verlaßt mich?« Der König ist hilflos und berät sich mit seinem Hauspriester. Der empfiehlt, die unbekannte Frau bis zur Niederkunft im Palast zu behalten und dann an dem Kind zu sehen, ob der König tatsächlich der Vater sein kann. Ihm ist nämlich als erster Sohn ein Weltherrscher prophezeit worden, und ein solcher würde über eindeutig erkennbare körperliche Merkmale verfügen; in dem Weltherrscher und seiner körperlichen Beschaffenheit begegnet uns übrigens ein weiterer Topos altindischer Vorstellungen. Die Asketen sowie der Priester und Shakuntala gehen ab. Wieder werden Stimmen hinter der Bühne laut; der Priester kommt zurück und berichtet einen wunderbaren Vorfall: Die verzweifelt weinende Shakuntala sei plötzlich von einer Nymphe davongetragen worden. Sie ist also entrückt, und der König bleibt verwirrt zurück.

Der sechste Akt beginnt mit einem Vorspiel, das die Handlung entscheidend weiterbringt; gleichzeitig wirft es ein Schlaglicht auf die rauen Sitten in der Stadt und verstärkt damit nochmals den Kontrast zwischen Einsiedelei und Stadtleben. Der Stadtaufseher und zwei Wächter treten auf mit einem Gefangenen.

»DIE BEIDEN WÄCHTER (*nachdem sie den Mann geschlagen haben*). He, du Dieb, erzähle, wo du diesen königlichen Ring bekommen hast, auf dessen Edelstein der Name des Königs eingraviert ist.

FISCHER (*Furcht darstellend*). Die Herren mögen mir vergeben. Ich tue dergleichen nicht, wie sie von mir denken.

ERSTER WÄCHTER. Du hast ihn wohl vom König als Geschenk bekommen, weil er weiß, daß du ein prächtiger Brahmane bist!

FISCHER. So hört doch wenigstens! Ich bin ein Fischer, der in Shakravatara wohnt.

ZWEITER WÄCHTER. Spitzbube, haben wir dich nach deiner Herkunft gefragt?

STADTAUFSEHER. Er soll alles der Reihe nach berichten. Unterbrecht ihn nicht!«

Der Fischer erzählt, wie er den Ring im Bauche eines Fisches fand und von den Wächtern ergriffen wurde, als er ihn verkaufen wollte. Um die Geschichte zu überprüfen, begibt sich der Aufseher mit dem Ring zum König, während die Wächter den Gefangenen am liebsten gleich an Ort und Stelle seiner erwarteten Strafe zuführen und ins Jenseits befördern würden. Als sie den Aufseher zurückkommen sehen, erklärt einer der Wächter dem Fischer:

»Da sehe ich unseren Herrn hierherkommen mit einem Blatt in der Hand, das die Entscheidung des Königs enthält. Du wirst eine Gabe für die Geier werden oder den Rachen eines Hundes sehen.«

Der Aufseher bringt freilich eine ganz andere Nachricht. Der König habe sich beim Anblick des Ringes an einen geliebten Menschen erinnert, der Fischer sei freizulassen und erhalte eine fürstliche Belohnung. Als dieser klug genug ist, den drei anderen einen Teil des Geldes anzubieten, endet das Vorspiel mit der Aufforderung des Aufsehers:

»Fischer, jetzt bist du mir ein noch lieberer Freund geworden. Unsere Freundschaft will beim Trunk bestätigt werden. Drum wollen wir in die Schänke gehen.«

Im Hauptteil tritt zunächst eine Nymphe auf, eine Verwandte der Mutter von Shakuntala, die den Gang der Ereignisse am Hof in Erfahrung bringen soll und sich, von ihrer Tarnkappe geschützt, in den Garten begibt und dort die Gärtnerinnen belauscht, die das Frühlingsfest vorbereiten wollen. Menschen, die durch die Luft davongetragen werden, Nymphen mit Tarnkappen, ein Ring, der im Bauch eines Fisches gefunden wird – dies alles sind natürlich bestens bekannte Elemente aus der Gattung des Märchens, und deshalb hat man die *Shakuntala* bei uns auch als ein Märchendrama charakterisiert. In der epischen Fassung der Geschichte kommen solche Elemente allerdings nicht vor; sie sind allesamt vom Dichter eingesetzt, um den Gang der Ereignisse in seinem Sinne steuern zu können. Jedenfalls erscheint der Kämmerer und fragt, ob die Gärtnerinnen nicht wüßten, daß das Fest abgesagt sei. Ihre Überraschung bietet den Anlaß, vom Ende der Amnesie des Königs zu berichten und von dessen Reue darüber, daß er Shakuntala verstoßen hat. Als bald kommt der König selbst mit dem Vidushaka, sein Leid klagend, und der Vidushaka stöhnt, nun sei der König schon wieder von der Shakuntala-Krankheit gepackt. Sie ziehen sich in eine Laube zurück, immer von der unsichtbar lauschenden Nymphe begleitet, und dort erfährt der Vidushaka nunmehr die ganze Geschichte des Ringes. Während der König sich aber in großen

Gefühlen und in großen Bildern ergeht, bleibt der Vidushaka weitgehend ungerührt, beklagt, daß ihn der Hunger auffresse und ähnliches. Wieder wird ein Gegensatz erzeugt, durch den der Dichter die pathetischen Äußerungen des Königs auszubalancieren, fast schon ein wenig zu bespötteln vermag.

Der König läßt sich ein Bild von Shakuntala bringen, das er selbst zu malen begonnen hat, und dies löst einen langen Dialog über den Gegenstand des Bildes aus. Immer wieder streut der Vidushaka in seine Passagen Bemerkungen ein, die mit der Bühnenanweisung »für sich« versehen sind und die zeigen, was er von den Ideen und Gefühlen des Königs wirklich hält. Gleichzeitig vermag er sich aber bei Bedarf als einziger die Freiheit zu nehmen, seine Ansichten offen auszusprechen, etwa die Hofschranzen als Fliegengeschmeiß zu bezeichnen, oder eine der Frauen des Königs als Haremsgift. In diesem Sinne ist er schon der Narr, aber eben nie ein Dummkopf.

Sie werden unterbrochen durch eine Verwaltungsangelegenheit; ein Großkaufmann ist bei einem Schiffbruch umgekommen und hat keinen Erben hinterlassen. Daher soll sein Vermögen auf den Staat übergehen. Als der König aber hört, daß eine der Frauen des Kaufmanns nach dessen Tod noch einen Sohn bekommen hat, entscheidet er, daß dieser zum Erben eingesetzt werden soll. Die Episode gibt dem König Anlaß, über seinen bisher ausgebliebenen Kindersegen zu klagen und darüber, wer dereinst die Ahnenopfer vollziehen soll, wenn er ohne Nachkommenschaft stirbt. In diese Überlegungen hinein ertönt Wehgeschrei des inzwischen abgegangenen Vidushaka, der anscheinend von einem unsichtbaren Wesen attackiert wird. Als der König sofort erzürnt und zu Pfeil und Bogen greift, gibt sich der Unsichtbare als Wagenlenker des Götterkönigs Indra zu erkennen und teilt dem König eine Botschaft des Herrn der Götter mit. Indra gelingt es nicht, einen bestimmten Dämon zu besiegen, und er bittet daher den heldenhaften König, ihm im Kampf beizustehen. Der König will allerdings erst wissen, warum der Wagenlenker zunächst dem Vidushaka so zugesetzt hat. Da erklärt der Wagenlenker, daß er den König durch einen Seelenschmerz niedergedrückt sah und sozusagen erst einen Adrenalinstoß auslösen mußte, um das Heroische in ihm wieder zu erwecken. Diese Szene enthält gleichsam eine Illustration der Technik des Dramas: in derselben Weise dürfen auch die Gefühle des Zuschauers nicht dem Zufall überlassen bleiben, vielmehr müssen sie durch kunstvolle Dialog- und Szenenführung kontrolliert und gesteuert werden.

Der siebte und letzte Akt läßt sich relativ kurz behandeln. Wie bereits erwähnt, kann ein Kampf auf der Bühne nicht gezeigt, sondern nur mitgeteilt werden, und daher sind alle diesbezüglichen Ereignisse übersprungen. Die Handlung setzt erst nach dem Verlassen des Götterhimmels wieder ein, als der Wagenlenker des Götterkönigs bereits dabei ist, den König zurückzufahren. Aus ihrem Dialog er-

fährt man, daß der König inzwischen den Kampf gegen den Dämon siegreich bestanden und große Ehrungen in der Götterwelt erfahren hat. Der Wagen durchquert wie im Sinkflug die Wolken, und die näherkommende Erde wird tatsächlich in einer Weise beschrieben, die uns allen heutzutage aus dem Flugzeug bestens vertraut ist. Als auf ihrem Flug die Einsiedelei eines anderen berühmten Asketen ins Blickfeld kommt, läßt der König dort einen Zwischenhalt einlegen, um jenem Asketen seine Verehrung zu erweisen. Bei der Besichtigung der Einsiedelei begegnet ihm ein Knabe, der mit einem Löwenjungen herumtollt und dieses recht lebhaft traktiert. Ein solcher Verweis auf Heldenhaftigkeit läßt bereits ahnen, um welches Kind es sich dabei handeln könnte, und tatsächlich verspürt der König sogleich eine seltsame Zuneigung zu dem Jungen. Als auch noch Asketinnen, die den Knaben beaufsichtigen, dessen erstaunliche Ähnlichkeit mit dem König feststellen, fängt dieser an, ähnlich wie am Anfang des Stückes bei Shakuntala, sich vorsichtig an die Frage der Abstammung heranzutasten. Mehr und mehr Anzeichen weisen in die erhoffte Richtung, und schließlich erscheint Shakuntala selbst, die aufgrund verwandtschaftlicher Verbindung in der Einsiedelei Zuflucht suchen konnte und dort ihr Kind zur Welt gebracht hat. Beide Gatten sind glücklich, sich zu sehen; die Wiedervereinigung gelingt. Sie berichten sich gegenseitig ihr Schicksal; das ist wichtig, um deutlich zu machen, daß bei keinem der beiden intentional schuldhaftes Verhalten gegenüber dem Gatten vorlag, sondern daß der Fluch und der vorübergehende Verlust des Ringes zu den dramatischen Verwicklungen geführt haben. Beide haben Leid erfahren, Shakuntala durch Zurückweisung und der König durch den zeitweiligen Verlust, und beide sind nun von jeglicher Schuld befreit; der junge Held, Bharata, der das Geschlecht fortführen soll, ist geboren, und die wiedervereinigte Familie kann in die Residenz zurückkehren. Das Drama hat sein von der Konvention gefordertes glückliches Ende erreicht.

In Indien ist das Schauspiel bis heute präsent, und es wird aufgeführt, gelesen, studiert, nacherzählt. Shakuntala ist in Kalidasas Bearbeitung geradezu zu einer Ikone geworden, zu einem idealtypischen Frauenbild, das in der indischen Kultur bis heute weiterwirkt. Daß auch Goethe und die Romantiker ihrem Reiz erlegen sind, verwundert nicht, ebensowenig aber auch, daß der Wandel unserer Frauenbilder einen deutlichen Wandel in unserer Rezeption des Werkes nach sich gezogen hat. Trotzdem sei nochmals Goethe selbst zitiert, und zwar diesmal der alte Goethe, der knapp vierzig Jahre nach seiner ersten Äußerung folgendes an Antoine Léonard de Chézy nach Paris schreibt: »Ich begreife erst jetzt den überschwenglichen Eindruck, den dieses Werk früher auf mich gewann. Hier erscheint uns der Dichter in seiner höchsten Funktion, als Repräsentant des natürlichsten Zustandes, der feinsten Lebensweise, des reinsten sittlichen Bestrebens, der wür-

digsten Majestät und der ernstesten Gottesbetrachtung: zugleich aber bleibt er dergestalt Herr und Meister seiner Schöpfung, daß er gemeine und lächerliche Gegensätze wagen darf, welche doch als nothwendige Verbindungsglieder der ganzen Organisation betrachtet werden müssen.« Schließlich fügt er noch eine weitere Bemerkung an, die besonders wichtig erscheint, um seinen modifizierten Blick auf das indische Schauspiel zu verdeutlichen; er sei jetzt in einem Alter,

»wo der Stoff eines Kunstwerkes, welcher sonst den Antheil eines Kunstwerkes meistens bestimmt, für die Betrachtung fast Null wird, und man der Behandlung allein, aber in desto höherem Grade, Ehre zu geben sich gefähigt fühlt.«

Dies ist eine durchaus bemerkenswerte Beobachtung, weil sie unsere heutige Einschätzung geradezu vorwegnimmt. Es ist nicht mehr die Geschichte selbst oder die Gestalt der Shakuntala oder die Naturidylle der Einsiedelei; wenn dieses Drama noch immer als ein großes Werk der Weltliteratur erscheinen kann, dann ist es vielmehr die filigrane Kompositionstechnik, und dann sind es die geschliffenen Dialoge, die uns heutzutage weit stärker zu beeindrucken vermögen als der Plot und die Charaktere, in denen sich seinerzeit die Romantiker wiederfanden.

Literaturangaben

Eine Auswahl an deutschen Übersetzungen:

Sakontala oder der entscheidende Ring, ein indisches Schauspiel von Kalidas. Aus den Ursprachen Sanskrit und Prakrit in's Englische und aus diesem in's Deutsche übersetzt, übers. Georg Forster, Mainz und Leipzig 1791 [deutsche Erstübersetzung].

Sakuntala oder der Erkennungsring. Ein indisches Drama von Kalidasa, übers. Bernhard Hirzel, Zürich 1833 [erste deutsche Direktübersetzung aus dem indischen Original].

Sakuntala, Schauspiel von Kalidasa, übers. Friedrich Rückert, Leipzig 1876.

Kalidasa, Sakuntala. Drama, übers. Hans Losch, Stuttgart 1960 (Reclam).

Kalidasa, Sakuntala. Ein indisches Schauspiel, übers. Johannes Mehlig, Zürich 1988 (Manesse).

Weiterführende Literatur:

Miller, Barbara Stoler (ed.): *Theater of Memory. The Plays of Kalidasa*, New York 1984 [Übersetzung der drei erhaltenen Schauspiele mit ausführlicher Einführung in Kalidasas Werk und die Theorie des indischen Theaters].

Thapar, Romila: *Sakuntala: Texts, Readings, Histories*, London 1999.

[Romila Thapar, eine der bekanntesten indischen Historikerinnen, vergleicht die verschiedenen Fassungen der Geschichte und spürt dem jeweiligen Frauenbild in seinen kulturellen, historischen und gender-spezifischen Bezügen nach].